

---

■ SZYMON WCISŁO

## JAK ZARŽNĄĆ WIEPRZKA, A NIE TŁUMACZENIE. O PRACY NAD PRZEKŁADEM DRAMATU *AMALIA RESPIRĂ ADÂNC* ALINY NELEGI

---

*Amalia bierze głęboki oddech*, najnowsza sztuka rumuńskiej dramatopisarki Aliny Nelegi, jest – z czysto literackiego punktu widzenia – dojrzałym rodzynkiem w ciężkostrawnym kołaczu rumuńskiego i mołdawskiego teatru ostatnich lat. Ciekawa konstrukcja, przekonujący dobór językowych rejestrów, subtelny humor, a przede wszystkim zgrabna, nienaganna rumuńszczyzna pokazują, że dobry dramat współczesny może sobie doskonale poradzić bez mięsistego erotyzmu, lawiny wulgaryzmów czy sprzedawanych w tanich gazetach sensacji.

*Amalia...* podejmuje tematykę dla Rumunów niełatwą, która przypomina o sobie na każdym kroku z natarczywością nie do końca zagojonego odcisku. Nie tylko dostojny profesor czy wrzaskliwy bukareszteński tak-sówkarz, lecz równie dobrze prosty chłop z Maramuresz potrzebuje w najgorszym wypadku dziesięciu minut rozmowy, by rzucić mimochodem: *pe vremea lu' Ceaușescu*, jedno z kluczowych haseł, które w codziennym języku rumuńskim funkcjonuje znacznie wyraźniej niż zwrot *za komuny* w polszczyźnie. O tych czasach opowiada również Nelega, ustami Amalii, która bierze głęboki oddech i mówi. Mówi pięć razy – w pięciu różnych etapach życia, kreśląc tym samym tragikomiczny obraz kilku dziesięcioleci rumuńskiego komunizmu ze wszystkimi jego absurdalnymi ciekawostkami, o wątlej granicy między grozą a groteską. Praca nad sztuką Nelegi, osadzoną z jednej strony w konkretnej i bardzo wyrażnej czasoprzestrzeni, z drugiej zaś zróżnicowaną stylistycznie, była dla mnie niezwykle ciekawym doświadczeniem.

Pierwsze pytanie, na które musiałem znaleźć odpowiedź, pojawiło się już przy analizie tytułu. Co tak naprawdę ma robić Amalia, która w ory-

ginalne po prostu *respiră adânc*? Na pierwszy rzut oka tłumaczenie nie powinno sprawiać najmniejszych problemów, niemniej jednak rumuńskie zdanie daje się zinterpretować zarówno jako działanie pojedyncze („Amalia bierze głęboki oddech”), jak i akcja oddychania („oddycha głęboko”). Co istotne, zwrot *a respira adânc* pojawia się wewnątrz sztuki kilkanaście razy, odnosząc się zależnie od kontekstu do akcji bądź do pojedynczego działania (głębokie oddychanie staje się w sztuce Nelegi wieloznaczną metaforą – oderwania od rzeczywistości, poszukiwania wolności, ekstatycznego uniesienia, wreszcie samobójstwa), a zatem nie wyklucza ani jednej, ani drugiej interpretacji. Przy tłumaczeniu tytułu należy mieć jednak na uwadze, że jest on szczególnym tworem językowym, który nie tyle ma przekazać informację, ile wzbudzić zainteresowanie bądź wręcz zaintrygować. *Amalia głęboko oddycha* może i zwróci uwagę, ale też odeśle do sytuacji codziennych, mniej szczęśliwych z punktu widzenia przesłania sztuki – lekarz osłuchuje jej płuca? spaceruje po plaży i chce zachłysnąć się jodem? a może biegła, zasapała się i próbuje wyrównać oddech? *Amalia bierze głęboki oddech* ma zupełnie inną wymowę. Owszem, również może sugerować obrazy z życia wzięte, niemniej jednak pozostawia wiele miejsca na niedopowiedzenie, zawiesza głos – żeby nie powiedzieć: wstrzymuje oddech. Głębokie oddychanie sugeruje spokój, odprężenie, opanowanie sytuacji, podczas gdy po jednym głębokim oddechu najpewniej coś się wydarzy (skok na linie? trudna rozmowa?) – coś, co być może zaintryguje potencjalnego czytelnika. Oddychanie opisuje i zamyka akcję, wzięty oddech natomiast ją rozpoczyna.

Za zaproponowanym rozwiązaniem może przemawiać także argument natury estetycznej (tłumaczenie dosłowne pozbawione byłoby rytmu, którego szczęśliwie nabrał tytuł rozbudowany), jak również tłumaczenie na język angielski – *Amalia takes a deep breath*, zaproponowane przez samą autorkę, nota bene anglistkę.

Przejdźmy jednak do wnętrza sztuki i tych jej własności, dzięki którym sam proces przekładu zyskuje na atrakcyjności: stylu i formy (1) oraz zawartych w tekście elementów kulturowych (2).

## 1.

*Amalia bierze głęboki oddech* jest monodramem złożonym z pięciu głównych części, ukazujących losy bohaterki w kolejnych etapach życia. Mi-

mo że wiek Amalii (dokładny lub przybliżony) jest wskazany w didaskaliach poprzedzających każdą część tekstu, równie efektywnym i wyraźnym nośnikiem tejże informacji jest sam język bohaterki, odtworzony przez Nelegę w sposób bardzo przekonujący. Mało tego – swoistą linią demarkacyjną pomiędzy kolejnymi wypowiedziami bezpośrednimi są inkrustacje liryczne nadające tekstowi, a poprzez niego życiu Amalii, wymiar oniryczny, sugerujące przynależność do innej, „nie ludzkiej” rzeczywistości. A zatem oprócz przejść diachronicznych mamy tu także regularną zmianę języka wypowiedzi z kolokwialnego (typowego dla danego wieku) na poetycki.

Na taką strukturę dyskursu nakłada się formalne zróżnicowanie tekstu: każde wystąpienie Amalii jest realizowane przy pomocy innego środka wypowiedzi; w rezultacie mamy do czynienia z następującą kompozycją utworu:

1. dziewczynka – modlitwa;
2. nastolatka – oficjalny list do towarzysza komendanta;
3. kobieta w średnim wieku – rozmowa z synem nad jego grobem;
4. pięćdziesięcioletnia kobieta – monolog / zdawkowa wymiana zdań z ludźmi spotkanymi na lotnisku;

5. staruszka – surrealna dyskusja z pensjonariuszem domu starców.

Taka konstrukcja narzuca użycie pięciu form wypowiedzi, którymi są odpowiednio:

1. rozmowa z Bogiem prowadzona językiem dziecięcym (z charakterystyczną dozą naiwności), na który w tekście wyjściowym wskazuje kilka wyraźnych cech: niedbała „wymowa” – *numa’*, *fiin’cǎ*, *da’*, *porcu’* (zamiast: *numai*, *fiindcǎ*, *dar*, *porcul*); odstępstwa od norm gramatycznych; zdania zaczynane od łączników i zaimków względnych; wypowiedzi w postaci serii zdań pojedynczych połączonych łącznikiem *i*; elementy onomatopieczne; słownictwo dziecięce; bezmyślne powtarzanie zwrotów zasłyszanych w rozmowach dorosłych;

2. język urzędowego pisma z wyraźnym udziałem nowomowy i poetyki komunistycznej mowy w wykonaniu nastolatki; obecność sztucznych, zagmatwanych zdań, mających wprowadzić atmosferę powagi i czołobitności;

3. „rozmowa” dojrzałej kobiety ze zmarłym dzieckiem; zdania względnie krótkie; precyzyjne formułowanie myśli; rozbudowane słownictwo i złożona składnia;

4. Amalia (sprzątaczką na lotnisku) czeka na brata, woła, zagaduje, zmienia ton od euforycznego do pełnego rozczarowania; język dyna-

miczny, miejscami agresywny; nagromadzenie zdań wykrzyknikowych i kolokwializmów; śladowa obecność wulgaryzmów;

5. wypowiedzi osoby starszej, nieco upośledzonej psychicznie, zawierające elementy konfabulacji; skłonność do bajdurzenia i gawędziarstwa; łączenie niezwiązanych ze sobą informacji w jednym potoku słów; język poprawny.

Skoro diagnoza została postawiona, należało w kolejnym etapie odtworzyć poszczególne formy i rejestry w języku docelowym. Rekonstrukcja samego sposobu prowadzenia wypowiedzi jest problemem czysto technicznym; dla zidentyfikowanych powyżej elementów możemy bowiem bez większych trudności znaleźć ekwiwalenty w języku polskim. W obydwu językach istnieje rejestr dziecięcy, język urzędowy, ton agresywny czy przepełniony nostalgią, składnia prosta i bardziej wyszukana oraz, z drugiej strony, podobieństwa formalne, np. kompozycja listu: wprowadzenie, rozwinięcie, pytanie do adresata, zakończenie, pełne uniżenie formuły pożegnalne.

Na poziomie stylistycznym, bez względu na stopień jego rozbudowania, głównym zadaniem tłumacza jest zatem zidentyfikowanie poszczególnych rejestrów i form wymagających ściśle określonych zachowań językowych, a następnie świadome i konsekwentne ich odtworzenie w języku docelowym, przy pomocy odpowiednio dobranego klucza. To z pozoru nieskomplikowane zadanie przy pracy z pięcioma różnymi „stylami” nastąpiło już pewnych kłopotów: przy kolejnych korektach przekładu przyłapywałem się na tym, że mała Amalia wypowiada słowa, których w tym wieku najprawdopodobniej nie rozumiała<sup>1</sup>, czy też Amalia starszka robi przerwę (w postaci kropki czy średnika) w jednym, długim, w oryginale nieprzerwanym potoku słów.

Przy rekonstruowaniu w języku polskim stylistycznego zróżnicowania tekstu, pojawiły się też inne konkretne problemy. Podczas gdy dla elementów słownictwa dziecięcego czy prostej składni można było bez większych trudności dobrać polskie ekwiwalenty, bardziej problematyczną cechą języka małej Amalii okazały się odstępstwa od norm fonetycznych i gramatycznych. W tym miejscu daję o sobie znać ogólny problem

<sup>1</sup> Inną kwestią są tu zasłyszane i powtarzane w sposób nieświadomy „hasła” komunikacyjne, mające podstawowe znaczenie dla kreślonego w tekście obrazu rzeczywistości, np.: *daj mi dużo sił, żebym mogła pracować dla Rewolucji i żebym mogła ogolić głowę, jak Babuszka, i żebym miała na rękach takie żółte plamy i czarne połamane paznokcie, i twarz taką długą, żebym w nocy jęczała, i krzyczała przez sen, i żebym się upiła 23 sierpnia i w Dzień Republiki, i 1 maja, o którym słyszałam w radiu, że to Międzynarodowy dzień ludzi pracy wszystkich krajów, którzy się zbierają defilują tańczą i śpiewają.*

teoretyczny dotyczący zachowania tłumacza wobec błędów językowych tekstu wyjściowego (zamierzonych bądź nie): dając się ponieść pokusie ich odtworzenia, bez względu na rezultat końcowy, możemy przygotować się na falę komentarzy, w których co bardziej świadomi odbiorcy nawymyślają nam od analfabetów. Tłumacz, zwłaszcza początkujący, po pierwsze może zostać oskarżony o popełnienie podstawowego błędu językowego, po drugie zaś ryzykuje, że przestanie być przezroczysty, jego obecność w tekście będzie zauważalna, a w skrajnej sytuacji – wręcz irytująca. Z drugiej strony, odstępstwa od normy są wyraźnym wyznacznikiem stylistycznym, który – w ogólnym założeniu – należy przemycić do przekładu. Oczywiście znalezienie odpowiednika dla każdego dziecięcego błędu było w przypadku *Amalii...* niemożliwe. Niemniej jednak, po rozmowie z kilkuletnią córeczką przyjaciół postanowiłem zapożyczyć od dziewczynki m.in. zaimek względny *co*, używany przez nią w miejsce zaimka *który*: *zegarek Dieduszki, taki zamykany, co wymienili na dwa worki maki kukurydzianej*, sugerując w ten sposób brak w pełni rozwiniętej kompetencji językowej.

Problem stylistyczny innej natury pojawił się w piśmie *Amalii* adresowanym do kierownika zakładu opieki nad zielenią i wiązał się z formą bezpośredniego zwracania się do adresata. Podczas gdy z oddaniem kluczowego słowa *tovarășe* (*towarzyszu*) wraz z konsekwencjami składniowymi (2. osoba liczby mnogiej) nie było komplikacji, kłopoty pojawiły się przy zaimku grzecznościowym *dumneavoastră* (*panie*), który, tłumaczony dosłownie, wymagałby użycia 3. osoby liczby pojedynczej (co wprowadziłoby stylistyczny bałagan), a w dodatku nie należy w polskim do rejestru języka urzędowego epoki komunistycznej. Efektem nieuniknionego przyjęcia jednolitej zasady jest większe nagromadzenie w tekście polskim wyrażen *towarzyszu* / *towarzyszu komendancie*. W sytuacji użycia zaimka *dumneavoastră* w przypadkach innych niż wołacz stosowałem najczęściej zaimek osobowy *wy*:

Stimate Tovarășe Comandant! Subsemnata Amalia Anastasia Valeria Greceanu-Voican, vă raportez că numele **dumneavoastră** nu înseamnă nimic pentru militanții din sectorul cinci al municipiului București.

Wielce Szanowny Towarzyszu Komendancie! Ja, niżej podpisana, Amalia Anastazja Waleria Greceanu-Voican, donoszę uprzejmie, że **Wasze** imię nie znaczy kompletnie nic dla milicjantów z sektora piątego miasta stołecznego Bukaresztu.

## 2.

Zostawmy na boku rozważania natury stylistycznej i przyjrzyjmy się kulturowym obciążeniom tekstu Nelegi, których co ciekawsze przykłady mogą być dla tłumacza źródłem wielkiej uciechy. Przez elementy kulturowe będziemy rozumieli, za Krzysztofem Hejwowskim, takie elementy, których „kulturowa specyficzność (fakt, że są charakterystyczne wyłącznie dla kultury wyjściowej lub lepiej znane w kulturze wyjściowej) rodzi problemy przekładowe” (Hejwowski 2004: 71), np. nazwy własne, obyczaje, aluzje do historii itp. W omawianej sztuce na szczególną uwagę zasługują niektóre toponimy (a) oraz wybrane pojęcia związane z rumuńską rzeczywistością „tradycyjną”: kulinaria, obyczaje, symbole (b) oraz „chwilową”: realia epoki komunistycznej (c).

## a.

Jedna z istotnych funkcji toponimów w tekście literackim czerpie siłę z ich konotacji lokalnych, odniesień znanych nawet nie tyle użytkownikom danego języka, ile konkretnej społeczności opisującej miejsca przy użyciu tego języka. Mamy tu do czynienia z metaforycznym ładunkiem toponimu, który nie ma na celu wskazania miejsca, lecz odniesienie do wydarzeń, anegdot czy ludzi z tym miejscem związanych. Alina Nelega lubi w ten sposób mrugnąć okiem, co też w *Amalii...* czyni parokrotnie.

W jednym z ciekawszych przykładów bohaterka prosi swojego „ rozmówcę”: *Și ajută-mă, Doamne, când mă fac mare, să cânt cântece cu Bumbești-Livezeni și cu Doftana* („A jak urosnę, pomóż mi, Panie Boże, śpiewać piosenki o Bumbești-Livezeni i o Doftanie”). Oba toponimy odnoszą się do miejsc niemal symbolicznych dla komunistycznej Rumunii. Bumbești i Livezeni to dwie miejscowości wyznaczające odcinek ciągniętej w latach pięćdziesiątych linii kolejowej, który był obozem pracy dla więźniów politycznych. Doftana zaś znana jest jako jedno z pierwszych miejsc spotkań komunistów, w którym po latach powstał surowy zakład karny. Oczywiście podstawową funkcją tych nazw jest wskazanie absurdalnej tematyki piosenek, których chciałyby się nauczyć mała Amalia. W takiej sytuacji zrezygnowałem zupełnie z przeniesienia toponimów na grunt języka docelowego, a w ich miejsce wprowadziłem określenia hiperonimiczne, które są dobrze znane odbiorcy polskiemu, mają wspólne pole znaczeniowe z konotacjami nazw rumuńskich oraz wpisują się całkiem nieźle w litanię komunistycznych haseł, które dzie-  
w-

czynka z lubością wylawia z rozmów dorosłych i płynnie wplata w swoją gadaninę. W efekcie otrzymałem następujące zdanie:

A jak urosnę, pomóż mi Panie Boże śpiewać piosenki dla wielkich ludzi, o elektryfikacji kolei i walce z wrogiem klasowym, i daj siłę, żebym mogła nieść czerwony partyjny sztandar, a Witia niech skacze z dachu na dach jak cudowny płomyk, taki co widzieliśmy w kinie, kiedy jeszcze mieszkaliśmy w starym domu i nie puszczały takich pięknych filmów jak dziś, radzieckich, o żurawiach.

Równie ciekawym przykładem są słowa Amalii stojącej nad grobem syna, podekscytowanej wyjazdem w trasę koncertową:

Plecăm în turneu – ghici unde? În Japonia. Și sper că, în sfârșit, o să și ajungem, că de trei ori am plecat și ne-au întors. O dată la Slobozia, pe urmă la Buzău, a treia oară la Calafat.

Jedziemy w trasę - zgadnij dokąd? Do Japonii. Mam nadzieję, że w końcu się uda, już trzy razy wyjeżdżaliśmy i zawsze nas zawracali. Raz w Słobozii, potem w Buzău i trzeci raz w Calafacie.

Słobozia, Buzău i Calafat mówią oczywiście polskiemu czytelnikowi tyle, co Piła, Chrzanów i Łądek Zdrój Alinie Neledze. W takiej sytuacji znów należy ustalić „dominantę semantyczną” toponimicznej metafory, jej zakodowane znaczenie, które potrafi odczytać tylko autorka i jej krajanie. Wystarczy rozłożyć mapę Rumunii, by zobaczyć, że te trzy miejsciny leżą w rosnącej odległości od Bukaresztu i oznaczają kolejne miejsca, do których zespołowi folklorystycznemu „Pastuszek” udało się dojechać w drodze do Japonii. W tym miejscu ponownie dokonałem redukcji i przedstawiłem sytuację w sposób bardziej bezpośredni:

Jedziemy w trasę - zgadnij dokąd? Do Japonii. Mam nadzieję, że w końcu się uda, już trzy razy wyjeżdżaliśmy i zawsze nas zawracali. Za pierwszym razem przejechaliśmy prawie sto kilometrów! Za drugim ponad sto czterdzieści, a ostatnio byliśmy już nawet na granicy z Jugosławią<sup>2</sup>.

W omówionych dotąd przykładach całkiem dobrze sprawdził się „ekwiwalent funkcjonalny” (Hejwowski 2004: 81). Z punktu widzenia strategii tłumaczeniowej mamy w tekście Nelegi drugą grupę toponimów, do przekazania których można z powodzeniem zastosować metodę opisaną przez Hejwowskiego jako „reprodukcja z objaśnieniem” (Hejwowski 2004: 77): nazwa własna zostaje zachowana w postaci oryginalnej, zaś jej

<sup>2</sup> Calafat leży nad Dunajem, na granicy z Bułgarią. Jako że wskazane przez autorkę miejsca nie mają de facto żadnego związku z rzeczywistą trasą podróży do Japonii, zdecydowałem się wprowadzić Jugosławię, która dużo wyraźniej odsyła do czasów sprzed 1989 roku.

znaczenie domyślne, nieznane projektowanemu przez nas czytelnikowi, jest dopowiedziane. Kilkakrotnie postanowiłem przemycić w miarę niepostrzeżenie taką właśnie informację: 1. Otopeni: *Co za spotkanie – w szalecie publicznym na lotnisku Otopeni... niemożliwe, prawda?*; 2. Traian: *Całe szczęście, że mieszkaliśmy w pobliżu hali targowej „Traian” i latem dożywiały ją handlarki*; 3. Jilava: *Dlatego też awansował i został strażnikiem w więzieniu w Jilavie, wzięli go tam prosto z poprawczaka*; 4. Cotroceni: *Był już w kraju cztery razy. Raz nawet u samego prezydenta – w pałacu Cotroceni* (oryg.: *Był już w kraju cztery razy. Został przyjęty w Cotroceni*).

**b.**

Na ostatnim etapie rozważań proponuję zająć się wybranymi przykładami elementów szeroko pojętej kultury rumuńskiej, które nie mają odpowiedników w kulturze docelowej bądź których obecność jest wyraźnie mniejsza. Oczywiście *Amalia...* to nie *Cyganiada* Ioana Budai Deleanu czy dziewiętnastowieczna satyra społeczna Caragialego, o których można pisać tomy, niemniej jednak obecność przeszkód tłumaczeniowych natury kulturowej jest zauważalna.

Jednym z bardziej apetycznych przykładów jest tzw. *pomana porcului*, do której w tekście Nelegi możemy znaleźć co najmniej dwa odniesienia. Uroczą syntagma tłumaczona na polski najczęściej jako makabryczne „świniobicie” oznacza do dziś na rumuńskiej wsi „złożony rytuał »zarznięcia« prosiaka, uwiecznony wspólnym posiłkiem [...], który przez swoje znaczenie symboliczne przekracza konotacje czysto kulinarne” (Văduvă 1996). Mamy tu niewątpliwie do czynienia z różnym natężeniem konotacji w kulturze wyjściowej i docelowej. Kiedy w 2005 roku przyglądałem się tej całodziennej uroczystości we wsi Budești w Górach Marmaroskich największe wrażenie zrobiła na mnie przystawka tego „wspólnego posiłku”: po zabiciu prosiaka w pierwszej kolejności odcięto mu uszy, które pokrojono w wąskie paski i bez zbędnych czynności dezynfekujących rozdano licznie zgromadzonej rodzinie, łącznie z kilkumiesięcznym chłopczykiem, który sam wypłuł smoczek i zaczął cmokać swój przydział. We fragmencie listu Amalii dotyczącym wypadku ukochanej świnki, która wypadła z balkonu i złamała sobie nogę, przeżyłem istne *déjà vu*:

Całe szczęście, że na parterze mieszkał lekarz, który pracował w pogotowiu i wezwał karetkę. Na miejscu włożyli jej nogę do gipsu, w przeciwnym razie,



kto wie, odpukać ... szkoda tylko, że sanitariusz odciął jej po kryjomu kawałek ucha. Sama widziałam, jak coś żuje, ale co mogłam zrobić...! Kryminalista!

W tym miejscu pojawia się kolejny problem teoretyczny: co tak naprawdę przekłada tłumacz dramatu? Tekst literacki, scenariusz dzieła teatralnego czy tekst literacki i scenariusz przedstawienia zarazem? Szczególny wpływ na wachlarz strategii tłumaczeniowych ma stosunek tłumacza do sceniczności<sup>3</sup> tekstu. Zakładając bowiem, że odbiorcą przekładu ma być obok czytelnika reżyser teatralny, tłumacz rezygnuje z najbardziej upiornej i pogardzanej, aczkolwiek nierzadko stosowanej w przekładzie literackim broni, jaką jest przypis. Założywszy, że mój przekład ma łączyć funkcję literacką z teatralną, nie mogłem pozwolić sobie na szersze przedstawienie polskiemu czytelnikowi rytuału odcinania świńskich uszu. Zdecydowałem się jednak na pozostawienie tego elementu egzotyzującego – przez wzgląd na dwie podstawowe funkcje omawianego fragmentu, jakimi są zwiększenie napięcia komizmu (świni mieszka w bloku, wypada przez okno balkonowe, które się nie domyka, na skutek wypadku wkładają jej nogę do gipsu, ktoś odcina i zjada jej ucho itd.) oraz ukazanie oburzenia bohaterki i jej przywiązania do zwierzęcia. Zaproponowane rozwiązanie spełnia w moim odczuciu obydwie funkcje oraz dodatkowo wprowadza element obcy, który może stać się nośnikiem informacji kulturoznawczej.

Z kolei w pierwszej części sztuki czytamy o zapomnianej już w Polsce technice opalania zarżniętego wieprzka słomą: *Când l-au tăiat, Babușka s-a supărat așa tare că iar s-a îmbătat. Plângea și striga: pârlîți-l pe Iosif Vissarionovici, ardeți-l, arde-l-ar focu' iadului* („Kiedy go [prosiaka] zarżnęli, Babuszce było tak smutno, że znów się upiła. Płakała i krzyczała: Józefa Wissarionowicza **opalajcie** dranie, jego spalcie, niech się smaży w piekle”). Jako że polski czasownik *opalać* w odniesieniu do człowieka mógłby się błędnie kojarzyć z opalaniem się na słońcu (szczególnie w czasie dynamicznej interpretacji scenicznej – tu znów widoczny wpływ przeznaczenia tekstu), a także ze względu na nieznaną już w polskich realiach technikę, postanowiłem podsunąć czytelnikowi tę informację we wcześniejszym zdaniu, przygotowując go na pomysł Babuszki, oraz wprowadzić czasowniki, które w połączeniu z rzeczownikiem *człowiek* tworzą bardziej naturalne związki frazeologiczne:

<sup>3</sup> Termin używany przez Stanisława Barańczaka na określenie jednego z czterech (obok zrozumiałości, poetyckości i wierności) obowiązków tłumacza dramatów Szekspira, które „należy tłumaczyć tak, aby tekst przekładu mógł stanowić podstawę **wybitnego dzieła teatralnego**” (Barańczak 2004: 195).

Kiedy go zarżnęli i **opalali słomą**, Babuszce było tak smutno, że znów się upiła. Płakała i krzyczała: Józefa Wissarionowicza **przypalajcie** dranie, jego **spalacie żywcem**, niech się smaży w piekle.

Smakowite kąski można znaleźć w sztuce Nelegi nie tylko w dziedzinie gastronomii. Ciekawy jest sposób odnoszenia się do rumuńskich barw narodowych za pośrednictwem przymiotnika *tricolor* („trójbarwny” – niebiesko-żółto-czerwony), który w analizowanym tekście znajdujemy wielokrotnie, np.: *avea la gât o fundă tricoloră* („u szyi miała przywiązaną trójbarwną kokardę”), *Tovarăşul vorbea de la tribuna aia uriaşă, tricoloră* („Towarzysz przemawiał z ogromnej, trójbarwnej trybuny”), *dând din steguleţele alea tricolore ca dintr-o pereche de aripi* („trzepocząc trójbarwnymi chorągiewkami jak parą skrzydeł”). Założywszy, że dosłownie przetłumaczony przymiotnik może nie wywołać istotnych dla samej sztuki skojarzeń z rumuńską flagą, postanowiłem w pierwszym przypadku przekazać tę informację wprost: *u szyi miała przywiązaną kokardę w barwach narodowych*. Z kolei na użytek pozostałych dwóch fragmentów utworzyłem swego rodzaju konstrukcję eksplikacyjną, która oprócz odniesienia do barw narodowych ma wskazać (przypomnieć) czytelnikowi, ile na rumuńskiej fladze jest pasów i jakie są one koloru: 1. *Towarzysz przemawiał z ogromnej niebiesko-żółto-czerwonej trybuny* (jest wysoce prawdopodobne, że odbiorca skojarzy barwy trybuny, z której przemawia wysoki rangą działacz na komunistycznym wiecu, z barwami narodowymi – mamy tu więc przekazanie informacji na temat konkretnych kolorów); 2. *trzepocząc trójbarwnymi chorągiewkami jak parą skrzydeł* (kolorystyka papierowych chorągiewek, miniaturowych flag, odpowiada barwom oficjalnym – kolejne połączenie trzech kolorów z barwami narodowymi).

### c.

*Amalia...* jest przede wszystkim bogatym źródłem słów i zwrotów odnoszących się bezpośrednio do epoki komunistycznej w Rumunii. Jako że Polska i Rumunia stanowiły część tego samego bloku politycznego, a co za tym idzie, „deformacje” językowe mogły przebiegać według podobnych schematów, obecność takich tworów nie stanowi w tłumaczeniu na polski bariery nie do pokonania. Jak by nie było, niektóre z nich są warte omówienia.

Najsilniejszą grupę tworzą elementy ideologiczne: pieśni, hasła oraz tytuły prasowe. Ich funkcją jest z jednej strony dopełnienie groteskowo-absurdalnej atmosfery, z drugiej zaś ukazanie wszechobecnej propagan-

dy. Na ogół decydowałem się na tłumaczenie w miarę dosłowne, z ewentualnymi modyfikacjami stylistycznymi, jako że elementy te, dzięki bezpośredniemu przesłaniu, sprzedają się same i najczęściej nie wymagają dalszych eksplikacji. Wśród sztandarowych pism mamy zatem: „*Steaua Roșie*” („Czerwona Gwiazda”), „*Convingeri Comuniste*” („*Myśl komunistyczna*”) i najważniejsze – „*Scântea*” („*Iskra*”), na cześć której nazwano duży plac w Bukareszcie, *nota bene* przemianowany po roku 1989 na Plac Wolnej Prasy. Nie mniej uroczu prezentują się tytuły pieśni: „*Am cravata mea, sunt pionier*” („*Mam krawat, jestem pionierem*”) czy „*Republica, măreață vatră*” („*Republika, mój dom umiłowany*”). Szczególnie groteskowym elementem są propagandowe hasła, o których z nostalgią opowiada dorosła Amalia, stojąc nad grobem syna. Tutaj należało wziąć pod uwagę specyficzną poetykę tych haseł: rym i rytm umożliwiające ich skandowanie czy raczej wykrzykiwanie. Aby zachować te dwie cechy, musiałem zmodyfikować przesłanie, pozostając jednak w zgodzie z „*myślą naczelną*”: *cu-partidul-și-poporul-construi-vom-viitorul* (*partia-z-ludem-robotniczym-jest-przyszłości-budowniczym*), *trăiască-trăiască-trăiască și-nflorească republica-noastră-românească* (*republika-w-pomyślności niech-rozkwita-ku-rado-ści serc-rumuńskich-i-wolności*) oraz wyjątkowo rozkoszne: *foaie-verde-și-o-lalea cât-mi-e-dragă-țara-mea* (*listek-trawa-pęk-goździków czeka-wiosna-robotników*).

W zachowaniu Amalii, niesionej falą komunistycznej propagandy, wyraża się głęboki szacunek i uwielbienie dla osoby Nicolae Ceaușescu i jego małżonki, dzięki czemu autorka zdołała ukazać specyficzny kult jednostki oraz dynastyczny charakter władzy. Wielokrotnie natrafiamy więc na określenie *Iubitul Conducător* (*Umiłowany Wódz*); Amalia składa też szczere podziękowania *Umiłowanemu Wodzowi i jego dzielnej małżonce, matce naszej*. W stosunku do tych konstrukcji językowych możemy mówić o wstępnym przygotowaniu odbiorcy docelowego: element, do którego odnosi się zwrot, jest znany (znany nawet młodszemu czytelnikowi, choćby z nierzadko pokazywanej w telewizji egzekucji pary Ceaușescu), więc bez trudu można dokonać odpowiednich asocjacji.

Ostatnią grupę tworzą terminy bądź syntagmy oznaczające elementy myśli komunistycznej lub swoiste wynalazki epoki. Wiele z nich także było znanych w obydwu kulturach, stąd też najczęściej miały swój „ekwiwalent uznany” (Hejwowski 2004: 79): *societate socialistă multi-lateral dezvoltată* (*społeczeństwo socjalistyczne wszechstronnie rozwinięte*), *cincinal* (*pięciolatka*), *cooperativă agricolă de producție* (*rolnicza spółdzielnia produkcyjna*). Dla pozostałych można było znaleźć odpo-

wiadający element rzeczywistości i tym samym wprowadzić „ekwiwalent funkcjonalny”: *gostat* (*pegeer*), *nechezol* (*kawa zbożowa / kawa Inka*), *tacâmuri de pui* (*porcja rosółowa z kurczaka*).

Na koniec chciałbym powrócić do problemu interpretowania dramatu jako punktu wyjściowego do przedstawienia teatralnego. Takie założenie wiąże się przede wszystkim ze szczególnym, dwuetapowym odbiorcą tekstu: 1. reżyserem i aktorem (pierwsza interpretacja) oraz 2. widownią (druga interpretacja). Kilka miesięcy po przełożeniu *Amalii...* miałem okazję zobaczyć sztukę w bukareszteńskim teatrze Nottara, w zjawiskowej wręcz interpretacji Moniki Ristei-Horgi. Po skonfrontowaniu jednej z ostatnich wypowiedzianych ze sceny kwestii z moim przekładem zauważyłem, że ograniczyłem możliwości interpretacyjne polskiego odbiorcy (aktora). W ostatniej części *Amalia*, mieszkanka domu starców, rozmawia z siedzącym obok pensjonariuszem: *Ei, nu vă fie frică, respirați. Faceți ca mine, respirați adânc, adânc... așa... vedeți, de fapt nu e greu. Așa... Respirați... nu uitați să respirați... vedeți?*, co przełożyłem w sposób następujący: *Eee, niech się pan nie boi, proszę oddychać. Proszę za mną, oddychamy głęboko, głęboko... o tak... widzi pan, to nie trudne. O, tak... Oddychamy... proszę nie zapominać... widzi pan?*. Tekst rumuński może być jednak równie dobrze adresowany do więcej niż jednego odbiorcy (forma grzecznościowa w języku rumuńskim to druga osoba liczby mnogiej); tak też zrobiła aktorka, kierując powyższą kwestię do publiczności. Słowa zaproponowanego przeze mnie tłumaczenia można wypowiedzieć np. do siedzącego na widowni mężczyzny (co też Monica Ristea-Horga zrobiła w jednym z wcześniejszych fragmentów), nie mniej problem podejścia do tekstu dramatycznego przez tłumacza (autonomiczny tekst literacki a „podstawa dzieła teatralnego”) pozostaje otwarty.

## Bibliografia

- Barańczak St. 2004. *Ocalone w tłumaczeniu*, Kraków.
- Hejwowski K. 2004. *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*, Warszawa.
- Nelega A. 2005. *Amalia respiră adânc* /rękopis/.
- Văduvă O. 1996. *Pași spre sacru*, Bukareszt.

The main aim of the present paper is to analyse the stylistic and cultural obstacles encountered in the process of translation into Polish of a modern Romanian play – *Amalia respiră adânc* by Alina Nelega – to identify the sources of these obstacles, suggest strategies for handling them and offer practical translation solutions. The analysed points include the complexity of text structure and multitude of registers as well as politeness formulas, specific place names as well as terms and expressions referring to strictly Romanian realities, both ‘traditional’ and that of the (post-) communist era.